

**Claudio G. Antoni**

Due ipotesi retoriche su Borges

Parole chiave: Borges, Retorica, Narrativa

Keywords: Borges, Rethoric, Fiction

Contenuto in: Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

Curatori: Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2011

Collana: Studi in onore

ISBN: 978-88-8420-666-4

ISBN: 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

Pagine: 51-60

Per citare: Claudio G. Antoni, «Due ipotesi retoriche su Borges », in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 51-60

Url: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/due-ipotesi-retoriche-su-borges>

DUE IPOTESI RETORICHE SU BORGES*

Claudio G. Antoni

1. La narrativa di Borges, a differenza di altre opere letterarie antiche e moderne, presenta una sua peculiare adattabilità alla teoria degli archetipi, elaborata da C.G. Jung nel secondo decennio del XX secolo¹. In numerosi racconti dello scrittore argentino l'archetipo dominante, vale a dire quello che dirige l'evoluzione della trama verso la sua conclusione, si trova posizionato chiaramente fin dall'inizio brillando, come una sorta di faro ermeneutico, sul sistema critico scelto dallo studioso nella sua ricerca del significato del testo. Gli archetipi junghiani sono stati definiti i mattoni primordiali della consapevolezza umana e vengono considerati come una struttura interiore, sviluppata in parallelo con la complessità degli strati mentali dell'uomo, che presiede all'evoluzione delle funzioni psicologiche umane. Ne consegue che la storia della visione del reale, nonché di tutti i dubbi, giustificati o meno, sulla sua oggettività, risale a queste funzioni di carattere primitivo che, oggi come nel passato più remoto, continuano a portare a termine il loro compito di categorizzare la nostra percezione della realtà.

Da una prospettiva strutturale che sembra, in qualche modo, avvicinarsi al concetto semiologico di opposizione elaborato da Saussure², l'archetipo, qua-

* Questa è la versione modificata di una relazione presentata al Convegno internazionale 'Borges and Us: Then and Always', tenutasi alla Hofstra University, Hempstead (New York), il 13 e 14 novembre 2009.

¹ Nella vasta bibliografia sugli archetipi si vedano, tra gli altri, V. DE LAZLO (ed.), *The Basic Writings of C.G. Jung*, New York, Random House 1959; C.G. JUNG, *Man and His Symbols*, New York, Garden City, Doubleday 1964; e J. HILLMAN, *Archetypal Psychology: A Brief Account*, Dallas (Texas), Spring Publications 1985.

² I due studiosi svizzeri perfezionano le loro teorie intorno al periodo della prima guerra mondiale: con le dovute approssimazioni, per Saussure dal 1906 al 1913 e per Jung tra il 1915 e il 1919.

lunque esso sia, è costruito su un'antitesi che può variare dai concetti più concreti e banali (caldo/freddo, alto/basso, ecc.), alle più complesse antinomie astratte quali morte/resurrezione, soglia/percorso, immobilità/viaggio, e così via. Per quanto riguarda Borges, uno degli archetipi fondamentali da lui utilizzati si riferisce all'opposizione splendore e luminosità (referenti concreti applicati alla presenza maggiore o minore della luce), a cui si aggiungono chiarezza o perspicuità (referenti astratti applicati a pensieri o concetti), opposti rispettivamente alla nozione di oscurità, sia concreta che astratta³. Quest'ultima, secondo la teoria di Platone sul linguaggio orale e scritto, ripresa e rielaborata in tempi recenti, tra gli altri, da Heidegger e Baudrillard, nonché dal goriziano Michelstaedter, si accentua nel suo trasferimento dal concreto all'astratto, in quanto parole e concetti ampliano la loro portata di significato, aumentando di conseguenza il grado di relativa oscurità contenuto nel messaggio. Ciò che invece sta a cuore a Borges è la ricerca della chiarezza assoluta e dell'evidenza primordiale del testo, che viene a identificarsi, in ultima analisi, con una forma di avvicinamento teologico al concetto della divinità. In *El Zahir*, l'opposizione luce/oscurità si identifica con uno dei novantanove attributi di Allah secondo la tradizione islamica, cioè con lo *zahir* stesso (ar. *az-Zāhir*) che ha, per significato, gli aggettivi evidente, visibile, chiaro e manifesto, che dovrebbero condurre chi lo incontra a livelli di intuizione sempre più alti. Al fine di comunicare con la coscienza umana, l'archetipo si esprime attraverso un sistema di simboli ed immagini rilevanti in ogni forma di civiltà e di linguaggio; per questa ragione miti, letterature, religioni, arti figurative e, in generale, il substrato creativo della mente umana rappresentano il luogo ideale in cui scoprire ed analizzare gli archetipi junghiani.

Rimane tuttavia da considerare un aspetto della creatività che, finora, non ha trovato un interesse adeguato nella discussione dei rapporti tra la teoria archetipica e la narrativa borgesiana, vale a dire l'incidenza di tropi, figure e strutture retoriche nel cammino, non sempre lineare, verso l'illuminazione assoluta dell'intelletto. Colpisce, in questo senso, la rappresentazione estremamente ordinaria dello *zahir*, che si manifesta sotto forma di moneta da venti centesimi in grado, per la sua natura, di percorrere l'intera espansione topografica di Buenos Aires passando di mano in mano nel corso di infinite transazioni quotidiane, dai bar ai giochi di carte, dalle compravendite al pa-

³ Sull'asserita presenza di interessi archetipici in Borges, cfr., tra gli altri, R. BRITTON, *History, Myth and Archetype in Borges' View of Argentina*, in «The Modern Language Review», 74 (July 1979), pp. 607-616.

gamento dei taxi. Ciò che rimane impresso di questa banalissima moneta è lo splendore attribuibile al suo metallo anche attraverso scambi disonesti o discutibili, evidentemente una variazione sull'archetipo primordiale luce/oscurità ma, nel contempo, un'asserzione del libero arbitrio nell'enfasi, tipica del racconto, sulla scelta tra associazione/dissociazione o tra bene e male. Ma la brillantezza della moneta si rivela un'idealizzazione; essa, in effetti, è sfregiata con alcuni tagli inflitti da un temperino che mettono in evidenza, nel rapporto in apparenza incongruo tra luminosità e distruzione, un interessante sviluppo nel mondo simbolico di Borges⁴.

Nel racconto in questione Teodelina, che rappresenta la tipica donna snob, sempre alla moda ma carente nel campo della cultura e delle proprietà del linguaggio, si contrappone all'immagine del narratore, dietro la quale sembra profilarsi la personalità dell'autore. I due personaggi si macchiano, per così dire, di due peccati diversi delineati nelle definizioni della retorica antica, il solecismo e l'ossimoro. L'appartamento di Teodelina supera di molto le sue limitate possibilità economiche; questo fa sì che la donna si trovi costretta a traslocare in un *barrio* meno costoso dove, senza preavviso, incontra la morte. Non senza una traccia di paternalismo, Borges accenna a Teodelina dalla prospettiva dei solecismi che l'amica era solita introdurre nel suo idioletto personale⁵. A ben guardare, tutta l'esistenza di Teodelina, nella sua basilare mancanza di autenticità, si trova a fronteggiare quelle opposizioni di verità/menzogna e sostanza/apparenza già evidenti nei giochi di carte e nelle attività commerciali, con particolare riferimento ai suoi tentativi di rivendere una partita di cappelli a cilindro provenienti da Parigi e di reclamizzare dei prodotti di cosmesi. L'ultimo passo falso, da vedersi come lo stadio finale delle sue improprietà, consiste nella sua improvvisa scomparsa di cui il narratore sembra disapprovare il luogo con l'introduzione opportuna di un

⁴ Gli sfregi sulla moneta possono essere visti come mirati alla scritta *veinte cent-*, lasciando intatto *-avos* (da leggersi *a vos*), con le relative implicazioni di cui sopra. Sono grato al prof. Alejandro Riberi (The University of Hull, UK) per questa precisazione.

⁵ Per solecismo si intende un'improprietà morfologica, lessicale o sintattica, comunemente nota come errore grammaticale o sintattico, tipica degli stadi iniziali dell'apprendimento della retorica e, come tale, condannata dai puristi dello stile ma, nel contempo, lodata quale virtù elocutiva nelle orazioni degli antichi (Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino 1969, p. 72). Si noti come si faccia strada, anche qui, quella stessa nebulosità etica e concettuale, riguardante l'idea di autenticità o di improprietà, già percepita nel percorso senza fine dello *zahir*. Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani 2008, pp. 116 e 119-120.

silenzio allusivo: «Teodelina Villar cometi  el solecismo de morir en pleno Barrio Sur» [590]⁶.

Per il Borges in incognito, scrittore cosmopolita e di vasta erudizione, la colpa retorica prende le dimensioni dell'ossimoro, a causa della dissociazione mentale a cui l'autore   sottoposto nella sua percezione del reale⁷. Avendo deciso di presenziare alla veglia funebre di Teodelina, alla quale lo lega un profondo affetto, il narratore si lascia sviare dal suo impegno precedente e comincia a percorrere freneticamente i quartieri e le vie della metropoli ossessionato dal bere e dalle partite a carte, attivit  controllate e regolate dallo scambio di monete. In questo senso l'ossimoro   non soltanto il tropo che presiede alla razionalizzazione del paradosso, o viceversa, attraverso le antitesi della *reversio* (ritorno senza raggiungere la destinazione prefissata), e della *regressio* (ripetizione verbale o regressione), che regolano le funzioni ossimoriche, ma   anche l'impulso che giustifica, sul piano retorico, il movimento all'interno del testo, mentre il rallentamento e la sospensione del moto vengono favoriti dalla creativit  letteraria, come si nota nel momento di stasi in cui lo scrittore si dedica alla stesura di un racconto⁸.

2. L'inclusione di *Abenjacán el Bojar , muerto en su laberinto*⁹ in questo ordine di idee si giustifica, almeno in parte, con l'aspetto creativo che interviene tra

⁶ L'indicazione delle pagine tra parentesi quadra si riferisce a J.L. BORGES, *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emec  Editores 1996.

⁷ L'ossimoro consiste nell'unione paradossale di due termini antitetici che generano una sorta di corto circuito semantico, in cui il primo si rivela contrario o contraddittorio rispetto al significato del secondo. Cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica* cit., pp. 243 sgg.

⁸ Significativo   l'accostamento dei risultati retorico-narrativi di Borges agli studi sulla trama condotti da Peter Brooks (v. *Trame. Intenzionalit  e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995): il lettore deve passare attraverso un certo numero prefissato di stazioni o punti fondamentali per assimilare i concetti di paradosso o di antitesi proposti dal testo, ripercorrendo non solo un percorso specifico, ma anche interiorizzando la possibilit  o necessit  di distanze fisiche all'interno di un determinato *plot* (estensione misurabile di terreno che, nel nostro caso, coincide con la stessa Buenos Aires).

⁹ Curiosa ma interessante la *posdata* de 1952 con cui Borges introduce il racconto, che ne dimostra l'attaccamento dopo numerosi decenni dalla sua composizione, nonostante il parere contrario dell'editore: «Abenjacán..., no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. Podemos considerarlo una variación de "Los dos reyes y los dos laberintos" que los copistas intercalaron en "Las 1001 Noches" y que omiti  el prudente Galland» [629-630].

la trama e le funzioni retoriche, ma qui si assiste non solo ai risultati di un meccanismo quasi ipertrofico, lasciato libero di esprimersi senza eccessive remore formali, ma anche alla passione di Borges quale bibliofilo, che si manifesta nelle sue vesti di filologo e di linguista.

Consideriamo, quale ipotesi introduttiva, un possibile parallelo o isotopia¹⁰ tra una rappresentazione planimetrica di Buenos Aires come quella già vista, ed una sterminata distesa di lettere alfabetiche le quali, a loro volta, costituiscono dei segni verbali che possono organizzarsi come storie individuali. Borges, tuttavia, non conosce la lingua di questo libro ridotto ad una dimensione topografica orizzontale; ne conosce però l'autore. Questa dovrebbe essere la condizione iniziale che permette lo sviluppo successivo dei virtuosismi narrativi in cui sembra frammentarsi il racconto. Sullo sfondo stilizzato si muovono due personaggi di stirpe medio-orientale, Abenjacán e suo cugino Zaid, e due figure anglosassoni, Dunraven ed Unwin, deputati a decifrare l'autenticità della storia del labirinto in cui Abenjacán viene trovato ucciso. Quello che Borges non ci dice è che i quattro personaggi agiscono secondo sequenze trasversali senza tenere conto che la storia di Abenjacán è un mito, mentre gli interventi metadiegetici dei due inglesi appartengono ad una dimensione diacronica a cui viene apposta una data ben precisa (*verano de 1914*) [600]. Inoltre sia Dunraven che Unwin si occupano di linguaggi, anche se il primo è autore di un'epopea scritta in una lingua antica del Nord («que sus contemporáneos casi no podrían escandir») [*ibidem*], mentre il secondo è uno studioso di matematica. È infatti con loro che si definisce l'interesse retorico che pervade il racconto, il quale si chiude con la distinta eloquenza dei periodi finali e delle loro pause oratorie di scelta raffinata¹¹.

La coppia attante Abenjacán-Zaid, invece, è quella che, entro il raggio sincronico degli eventi da loro scaturiti, dà origine al mito e alle sue ramificazioni, distanziandosi nettamente dalla coppia Dunraven-Unwin, la cui presenza sussiste in funzione della chiave di lettura e della decodificazione del

¹⁰ Il termine isotopia, proposto da A.J. Greimas, si è sviluppato principalmente sul piano espressivo attraverso assonanze e *calembours* fonico-simbolici riconoscibili per via connotativa, pur mantenendo il significato originario sul piano denotativo (si veda, in questo senso, C. SEGRE, *Le isotopie di Laura*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi 1993, pp. 66-80). Il fatto che alcuni segni verbali, in Borges, si organizzino come storie individuali mantenendo il duplice riferimento denotativo e connotativo, ci autorizza ad utilizzare tale termine al di fuori di un sistema strettamente fonico.

¹¹ «*Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes...*» [603].

testo. Tenendo presente che una delle caratteristiche formali più evidenti del racconto è l'equazione sostituzione/scambio = inganno/illusione, acquista un notevole peso interpretativo la duplice prospettiva del racconto di avventura e delle peripezie a malapena credibili, parallelo al sistema teologico-letterario che fa capo ad Abenjacán, di cui si parlerà più avanti. L'aspetto esteriore del legame parentelare ed istituzionale tra Abenjacán e suo cugino, che si capovolge in un raccapricciante delitto sotto l'egida di un'ulteriore sostituzione (Zaid ed Abenjacán, infatti, si sovrappongono nel finale permettendo così una soluzione razionalmente accettabile), non sono che i resti narrativi di romanzi popolari e di pellicole degli anni quaranta, come sembra indicare lo stesso Borges: «quizá tales rarezas correspondieran... menos a una persona que a una cultura» [602].

Di ben altra portata si rivela invece la ricostruzione di Abenjacán, guerriero valoroso e crudele capo di qualche ignota tribù stanziata sul Nilo, che si identifica con una delle figure più famose della civiltà islamica, Muhammad ibn Ismail al-Bukhari, il quale trascorre gran parte della vita a raccogliere e selezionare reperti orali e frammenti di dialoghi appartenenti al Profeta, utilizzando rigorosi metodi storico-biografici¹². Il repentino capovolgimento d'identità utilizzato da Borges – ci si domanda, tuttavia, se si tratti di una vera e propria sostituzione, o non piuttosto di un'isotopia, di cui l'autore fa largo uso nel racconto – trova le sue radici nella breve dichiarazione vista in precedenza¹³: si tratta dunque di iniziare la lettura della vicenda non dai tentativi di decodificazione di Dunraven ed Unwin, proposti in una sorta di dialogo ermeneutico intermittente, quanto piuttosto di farla iniziare da quella che si considera in genere una coda narrativa di importanza secondaria, vale a dire dalle parole del rev. Allaby successive ai suoi sporadici contatti con Abenjacán.

Qui ci attendono alcune sorprese non indifferenti. In primo luogo, viene da chiedersi chi sia veramente il rev. Allaby e quali siano le sue funzioni all'in-

¹² Muhammad ibn Ismail al-Bukhari (810-870), autore del *Sahih* (titolo abbreviato), una delle sei collezioni canoniche di *ahadith* riconosciute ufficialmente dalla tradizione sunnita, considerata il libro più autentico dopo il *Corano*. Secondo l'erudito Ibn al-Salah al-Shahrazuri, contiene 7275 tradizioni coraniche. Tuttavia è opportuno tenere presente come, nel corso dei secoli, non sia mancato chi si è schierato contro la validità del criterio selettivo impiegato da al-Bukhari, mettendo in discussione il suo primato teologico e storiografico. A tale proposito si veda G.F. HADDAD, *Weak Hadiths in Sahih al-Bukhari?*, <livingislam.org>, 4 gennaio 2010.

¹³ Vedi nota 9.

terno del sistema narrativo; in altre parole, se si possa attribuire ad un personaggio in apparenza secondario una qualche importanza strutturale nel contesto narratologico del mito creato da Borges. Partendo dal presupposto di trovarci in una smisurata scacchiera narrativa spazio-temporale, contenente numerose trame che si intersecano tra loro un numero limitato di volte, il rev. Allaby è colui che non solo ha già letto tutte le possibilità inerenti agli incontri e alle separazioni dei due protagonisti, ma è, nello stesso tempo, la figura da cui scaturisce qualunque impulso rivolto verso la narrativizzazione del mito, permettendo così l'incrocio di diversi piani del reale destinati altrimenti a non incontrarsi mai.

Il lettore attento si sarà già stupito della presenza di citazioni coraniche all'interno del tessuto narrativo, siano esse autentiche, come nell'epigrafe, o meno, come quelle riportate nel *post factum* di Allaby. In effetti, il potere evocativo delle tradizioni coraniche, lungi dal possedere un carattere esclusivamente decorativo e complementare ad una leggenda medio-orientale, inizia fin dall'epigrafe (*sura* XXIX, vv. 40 sgg.), in cui troviamo delineati i temi essenziali del racconto, dall'archetipo sincerità/menzogna (chiarezza/oscurità) all'espressione «essere autori di un'impostura», che meglio non potrebbe adattarsi alla duplice visione narrativa borgesiana. D'altra parte, la metafora del ragno, che si costruisce una ragnatela (lett. casa) in balia ai minimi spostamenti di persone o cose, ben si addice all'inutilità del labirinto di Pentreath che sembra essere l'oggetto centrale di una forma di difesa del tutto mancata o, comunque, velleitaria.

In effetti, l'aspetto più sorprendente della personalità di Allaby si estrinseca nel suo potere creativo sia rispetto al mito – non a caso Borges lo definisce «hombre de curiosa lectura» [601] – che nei confronti della nomina del re, com'è consuetudine nell'antica tradizione giudaica e islamica: dapprima dedica ad Abenjacán il generico appellativo di sovrano («Ha venido un rey en un buque» [*ibidem*]); poi vi aggiunge il locativo per meglio chiarire la sua posizione verso gli scritti del re («Rey de Babel»). Il lettore avrà compreso, a questo punto, che Allaby altri non è che una derivazione, per mezzo di un suffisso prepositivo anglosassone, del nome di Allah (*Alá*), altrimenti non sarebbe possibile spiegare come un sacerdote anglicano possa introdurre, nel suo sermone, alcune espressioni pertinenti alla tradizione devota islamica («el Último Nombre de Dios» [*ibidem*]; «pero Alá sabe más» [607]; «La gloria sea con Aquel que no muere» [*ibidem*]).

Una preghiera popolare araba invita, dopo aver evocato i novantanove attributi divini, a rivolgersi ad Allah per ottenere la sua benevola risposta.

Così avviene per Abenjacán – si noti come Allaby, per prima cosa, esuma dalla biblioteca la storia leggendaria del suo ospite, per poi risentirla attraverso le parole stesse del protagonista –, ma il responso risulta tutt'altro che positivo: non è soltanto l'atteggiamento guerriero e sanguinario del re che ripugna ad Allaby, quanto piuttosto – e qui è necessario fare ritorno all'isotopia dell'immagine cartografica unidimensionale del *Sahih* e degli innumerevoli eventi che vi sono contenuti – l'impressione generica di confusione, per ragioni linguistiche e retoriche, da cui Borges non riesce a districarsi (cfr. la pertinente considerazione di Allaby: «Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres» [607]), e che conduce all'isotopia del labirinto e del testo scritto come manifestazioni univoche.

Se l'autore tollera, da un punto di vista retorico, sovrapposizioni, trasferimenti e metamorfosi quali «*clásicos artificios del género..., verdaderas convenciones*¹⁴ cuya observación exige el lector» [606], rimane valido, in ogni caso, il corollario borghesiano per cui sostituzione o rimozione equivalgono ad inganno o illusione¹⁵, costruzioni da cui rifugge l'entità divina, qualunque essa sia, perché contrarie alla chiarezza fondamentale dell'universo. Da questa prospettiva non si può fare a meno di ritornare all'immagine del labirinto nelle sue varie configurazioni, nonché all'isotopia finale in cui la costruzione del labirinto, da modello fisico, si trasforma in riferimento linguistico. La modalità contiguità/sostituzione, come si è detto, definisce i passaggi e le trasformazioni del labirinto concettuale di Borges: da quello archetipico di Creta si passa al deserto e alle onde del mare, altre forme di labirinto in cui Abenjacán riesce a destreggiarsi con valore¹⁶; per ritornare, nel finale, alla fisicità del labirinto di Cornovaglia nel suo valore emblematico di inutilità della concretezza fisica. Quando si giunge al contatto tra Abenjacán e Allaby, si assiste alla ridefinizione del labirinto come oggetto linguistico: la nomina a sovrano di Babele indica che Abenjacán è signore di un labirinto concettuale in cui il linguaggio e le sue componenti non corrispondono a significati logici nel campo lessicale e in quello semantico.

¹⁴ In corsivo nel testo.

¹⁵ Il discorso per cui la sostituzione implicherebbe un avvicinamento verso le figure dell'enallage, della metonimia e della sineddoche non sarebbe da considerarsi del tutto fuori luogo, ma lo tralasciamo per ragioni di spazio.

¹⁶ La metafora d'origine di tale catena isotopica si identifica probabilmente con l'immagine sottintesa del cammello, spesso chiamato «la nave del deserto».

In altre parole, Allaby (leggasi Borges), condanna a priori l'intera opera di al-Bukhari dalla prospettiva del significato, concepita come una vertiginosa distesa di sabbia per lui indecifrabile¹⁷: non a caso, nell'omelia di Allaby, non si fa cenno ad un solo *hadith*, ma soltanto a generiche espressioni devote. In quest'ulteriore arricchimento dell'isotopia di partenza, è interessante notare la possibile contiguità funzionale tra i toponimi presi come referenti: il re di Babele (ar. *bab-el*, la porta di Dio), dopo la condanna dei suoi scritti, diventa re di Babilonia nel sermone di Allaby, il che indica che Borges aveva adottato la desueta etimologia del toponimo derivata dalla radice ebraica *babal* (confondere)¹⁸.

Nella narrazione omiletica di Allaby, il re degli arabi viene rinchiuso in un labirinto dal re di Babilonia con l'intento di umiliarlo. In questo luogo, che incute timore perché mancano in assoluto le coordinate dell'orientamento, il re si mette a vagare, confuso e privo di riferimenti, «hasta la declinación de la tarde» [607]¹⁹. L'intera espressione ha naturalmente il significato di tramonto o del calare/declinare della sera; ma, in un contesto diverso, può riferirsi al termine grammaticale di declinazione sulla quale sono costruite le lingue flessive come il greco classico, il latino, il tedesco, ecc. Ne consegue che la *declinación de la tarde* non possiede soltanto una dimensione temporale identificantesi con il tramonto e quindi con l'incipiente oscurità, bensì rappresenta, nello stesso tempo, la terrificante caduta in uno stato sempre più profondo di confusione e di incoerenza nei vani tentativi del re di uscire dal labirinto linguistico in cui è precipitato, in quanto l'arabo, essendo una lingua fusionale, non è costruito sul sistema delle declinazioni.

¹⁷ Inquietudini di carattere linguistico e teologico collegate alla presenza simbolica della sabbia che si moltiplica senza tregua si delineano ne *La escritura del dios*; ma, in questo caso, la situazione appare capovolta, costruita com'è sull'«infinita concatenación de los hechos» [597] simboleggiata dalla pelle del giaguaro. Sia la sabbia che l'infinita ripetibilità delle macchie dell'animale sono la prova della volontà di infrangere la barriera del significato tra il divino e l'umano; d'altra parte, in *Abenjacán*, il simbolo di Babele, parallelo a quello dell'immane distesa di sabbia del deserto, preclude la possibilità di un avvicinamento al problema dell'apprensione del messaggio.

¹⁸ Anche Babilonia possiede un etimo simile a quello di Babele, vale a dire *bab-ilu* (in antico babilonese, *porta di Dio*, da intendersi come metonimia di *città di Dio*), termine con cui venivano chiamate tutte le capitali del regno di Babilonia.

¹⁹ Si noti che il sostantivo *tarde* (sera), presenta in latino una declinazione irregolare (nom. *vesper*, gen. *vesperis* o *vesperi*), e può essere sia maschile, come nel caso preso in considerazione, che femminile (*vespera*, -ae).

Come il sostantivo *declinación* può riferirsi a significati diversi, allo stesso modo è indicativo che il verbo *borrar* si riferisca non soltanto al significato primario di cancellare una superficie scritta o di sfregiare i tratti facciali di qualcuno che si vuole dimenticare per sempre, ma anche, in senso opposto, all'atto di macchiare, accidentalmente o meno, le pagine di un manoscritto o di un volume a stampa. In questo modo, l'aspetto più intimo e riconoscibile di un volto umano viene distrutto, come avviene nel caso del volto massacrato di Abenjacán, ricoperto da una maschera di sangue. Tuttavia, dato che le fattezze del personaggio sono sconosciute, esse vengono sostituite, per mezzo di un'estesa metonimia, dalla sua opera di raccolta e di pubblicazione delle tradizioni coraniche che si identifica con la vita stessa di al-Bukhari: distruggere il suo corpo vivente o il suo volto, come oggetto metonimico, non può che identificarsi con la devastazione totale della sua opera di studioso e della validità del messaggio in essa contenuto²⁰.

Per concludere, sarà opportuno indicare come il motivo della devastazione del volto quale variazione sul tema di Abenjacán riappaia in due racconti costruiti intorno a rappresentazioni immaginarie del profeta Mohammed. Nel primo, *El profeta velado*, il volto del profeta è sfigurato dalla lebbra e, per questa ragione, è ricoperto da un velo bianco, riproponendo quindi l'archetipo dell'infinita chiarezza o splendore che si identifica con la divinità; mentre nel secondo, *Un doble de Mahoma*, il vero volto del profeta appare celato da una maschera di oscurità per evitare il comune errore dell'umanità di sostituire Dio stesso con il suo messaggero.

²⁰ Sulla *vexata quaestio* della diffusione degli *ahadith* nell'Inghilterra medievale, presenti accanto al testo coranico ma, in effetti, separati da esso, si è espressa di recente la BBC di Londra definendo le tradizioni, in particolare quelle di carattere legale, come «major contributions to [Medieval, N.d.C.] international admiralty law, departing from the previous Roman and Byzantine maritime law» (BBC News, <news.bbc.co.uk>, 14 dicembre 2009). Per una visione più approfondita della questione vedi G. MAKDISI, *Legal History of Islamic Law and the English Common Law: Origins and Metamorphoses. The Guilds of Law in Medieval Legal History: An Inquiry into the Origins of the Inns of Court*, in F. SEZGIN (Hrsg.), «Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften», 233 (1984).